

El flamenco como medio de subsistencia en *La Marquesona* (1940)

Sara Alarcón-Campos

Doctoranda en Humanidades y Comunicación (Universidad de Burgos)

Durante los primeros años del séptimo arte, especialmente en las décadas de los 30 y de los 40, el cante y el baile flamenco ocupaban un lugar relevante en el cine español, cuyo alcance era nacional e internacional. En este trabajo se estudiarán diferentes temas tratados en la película de *La Marquesona*, en la cual el flamenco ejercido como medio de supervivencia –por la Marquesona y su grupo musical– hizo que una madre soltera pudiera mantener a su hija en aquellos años, en los que ser gitano no era fácil y vivir del arte tampoco. Se explorará también la identidad flamenca, las clases sociales representadas en la película y cómo pertenecer a diferentes estratos socioeconómicos influye a la hora de pensar y de relacionarse.

Palabras clave: Flamenco; clases sociales; gitanos; Pastora Imperio; cine español.

During the early years of the seventh art, especially in the 1930s and 1940s, flamenco singing and dancing were very prevalent within Spanish cinema, whose projection was national and international. In this article, different topics from the film *La Marquesona* will be studied, in which flamenco exercised as a means of survival –by the Marquesona and her musical group– made it possible for a single mother to support her daughter in those years when being a member of the gypsy community was not easy, and neither was it easy to make a living from art. Flamenco as an identity, the social classes represented in the film, and how belonging to different socioeconomic strata influences the way of thinking and connecting with others will also be explored.

Keywords: Flamenco; Social classes; Gypsies; Pastora Imperio; Spanish Cinema.

1. Introducción

El flamenco¹ y la copla representados en el cine español han sido estudiados durante las últimas décadas por su importante presencia y relevancia en la cultura española. En los años 30 y 40, se produjeron la mayoría de películas con esta temática. Películas como *María de la O* (Francisco Elías, 1936), *Martingala* (Fernando Mignoni, 1939), *La Marquesona* (Eusebio Fernández Ardavín, 1940), *Filigrana* (Luis Marquina, 1949) o *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia Mingarro, 1949) son solo algunos ejemplos de la época en la que el flamenco tiene una gran importancia narrativa.

¹Inscrito en 2010 (5.COM) en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, el flamenco «es una expresión artística resultante de la fusión de la música vocal, el arte de la danza y el acompañamiento musical, denominados respectivamente cante, baile y toque. La cuna del flamenco es la región de Andalucía, situada al sur de España, aunque también tiene raíces en otras regiones como Murcia y Extremadura. El cante flamenco lo interpretan, en solo y sentados generalmente, un hombre o una mujer. Expresa toda una gama de sentimientos y estados de ánimo –pena, alegría, tragedia, regocijo y temor– mediante palabras sinceras y expresivas, caracterizadas por su concisión y sencillez»; recuperado de <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>.

Eusebio Fernández Ardavín, director de *La Marquesona*² –filme que cabe definir como comedia costumbrista musical³ –, presenta una ficción en la que el mundo del flamenco y de la copla actúan como hilo conductor. La cantante y bailaora, personaje central que da nombre a la película, junto a su grupo, compuesto por bailaoras y dos guitarristas, protagonizan una historia típica de la época. Dirección, guion, escenografía y vestuarios se han conjugado de manera fructífera para deparar un marco en el que actrices y actores⁴ reflejan con desenvoltura y acierto una realidad frecuente y amarga en la España de la época: realidad que la misma Pastora Imperio experimentó en carne propia⁵ como madre de Rosario, de una forma semejante, pero con un final diferente. En este trabajo sobre el filme *La Marquesona*, los temas que se exploran son la identidad flamenca y el flamenco como medio de subsistencia, las diferencias sociales entre las clases representadas y las relaciones sentimentales y de poder que hay entre los personajes de estas distintas clases sociales y cómo la pertenencia a cada una de ellas influye en sus relaciones.

2. La Marquesona vuelve a los tablaos del sur

La llegada de la Marquesona y su reencuentro con el pasado son las claves de la primera parte de la historia que Ardavín cuenta. Llega a un pueblo donde actuará esa noche en el Corral de la Posada del Farolillo. Cinco hombres sentados a la mesa en la terraza de una taberna comentan esta llegada que acaba de anunciar el pregonero local con sorna –el «disloque flamenco», proclama–. El diálogo que mantienen informa del pasado de la artista y de su trayectoria en declive: «El ídolo de un día acabó en atracción de feria», comenta uno de los hombres; y el más mayor de ellos añade: «Yo, que la he visto en días de esplendor, se la llamaba por antonomasia la Cantaora, es decir, la única», dejando así constancia de los dos nombres artísticos que, además del propio,

²Dirección: Eusebio Fernández Ardavín. Guion: Eusebio Fernández Ardavín, basado en la comedia homónima de Antonio Quintero y Pascual Guillén (1934). Adaptación: Rafael Gil. Diálogo adicional: Antonio Guzmán Merino. Dirección musical: Modesto Romero. Coreografía: Sacha Goudine y Armando. Jefe de producción: Aureliano Campa. Ayudante de dirección: Gervasio F. Banciella. Secretaria de dirección: María Luisa Fleischner. Ayudante de producción: Enrique Rivas. Fotografía: Hans Scheib. Ayudante de fotografía: Cecilio Paniagua, Ricardo Lorenzo. Montaje: Antonio Cánovas. Técnico de sonido: Luis Casares, Enrique Llort. Decorados: Siegfried Burmann. Construcción de decorados: Teddy Villalba, César Espiga. Vestuario: José Monfort, Rafael Raffran. Maquillaje: Arcadio Ochoa, José María Sánchez. Ayudante de maquillaje: Adolfo Ponte. Auxiliar de maquillaje: Rosalía Saulnier. Foto fija: Salvador Torres Garriga. Servicio auxiliar de vestuario: Penalva, Casa Paquita.

³Tanto en esta como en otras obras de Fernández Ardavín, la utilización de la música desempeña una función crucial, pues es la fuente de ingresos principal de los protagonistas. Los temas musicales que aparecen en la película son: “Cruzáme la cara”, “La Marquesona” (zambra), “Fuente de Alconché” (bulerías). Los autores de las letras son Luis Álvarez Leiva, Francisco Peña Fernández, Mauricio Torres y Kola. De la música, Modesto Romero y Manuel Naranjo. Como guitarristas acompañantes actuaron Víctor Rojas y Antonio Pérez.

⁴Reparto de actores completo: Pastora Imperio (Carmen, la Marquesona), Luchy Soto (Rosa), Jesús Tordesillas (Julio Mendoza), Francisco Muñoz (Eduardo), Fernando Fresno (Silverio Montesinos), Miguel García Morcillo (Machuca), Mary del Río (La Venus del Azúcar), Manolita Morán (Lolilla), Nicolás Díaz Perchicot (don Álvaro), Francisco A. de Villagómez (padre de Eduardo), Teresa Molgosa (madre de Eduardo), Juan Barajas (hacendado), Pilar Losada (doncella), Francisco Parra (alcalde), José García (boticario), Federico Campello (juez), Francisco Cejuela (notario), Pablo G. Bofill (anticuario), Ramón Martos (Parrita), Antonio Hervás (Ramón), Juan Ledesma (posadero), Señorita Benito (amiga de Julio), Señorita Matías (amiga de Julio).

⁵Rosario, nacida de una anterior relación al matrimonio de Pastora con el torero Rafael Gómez Ortega *el Gallo*, recibió el apellido de este y figuró ya como Rosario Gómez Rojas, y cuando trabajó en algunos papeles como actriz, lo hizo con el nombre de Rosario Imperio. Sobre Pastora Imperio, afirma Benito Martínez del Baño que «cuando aún no cuenta la mayoría de edad, en 1901, comienza a trabajar y su primer nombre artístico es Pastora Rojas, incluso alguien la bautiza como Pastora *la Grande*, si bien tras verla actuar en el Salón Actualidades, el ilustre Premio Nobel de Literatura (1922), Don Jacinto Benavente y Martínez (Madrid, 1866 – Galapagar, Madrid, 1954) genial y prolífico dramaturgo, director, guionista y productor cinematográfico exclama: “-Esta niña es un verdadero imperio”. Desde ese día su nombre artístico definitivo es el que todos conocemos y que permanece aún a pesar de la losa del tiempo» (Martínez, 2020, p. 187).



tiene: Carmen, su nombre de pila; la Cantaora, título que tenía en el momento en el que no necesitaba otro nombre identificativo, pues era la más reconocida, la más especial y la única: era tan singular que no daba cabida a ninguna confusión; por último, el nombre que da título a esta película y el que representa el presente del personaje, la Marquesona, rotulado en el cartel⁶.

La letra de la canción con la que vuelve a los escenarios la Marquesona relata el sufrimiento que contiene dentro de su ser una mujer que siente un amor prohibido hacia un hombre que ya ha formado una familia y es padre. Queda explícita la contradicción entre este tema y lo que la Marquesona ha anhelado en su vida: un padre para su hija. Sin embargo, el amor de esa mujer amante y el que ella sintió por el padre de Rosa, el hombre que aún no ha olvidado, guardan la misma intensidad, un sentimiento que no solo está presente en sus cantares –«que por tus querer vivo desgraciá» y «mi boca encerraste pa siempre»–, como expresa de manera desgarrada y resignada en esta primera canción, entonada como copla cuya música se inicia con unos compases a la guitarra con los que la Marquesona se arranca a bailar sin cante: este lo iniciará tras unos compases iniciales de la orquesta. El desgarró y la resignación citados también se percibe en los diálogos⁷.

Apunta Francisco Javier Escobar (2022) que «así, el cantaor o cantaora decide adaptar la copla transmitida como arte de la memoria a su universo subjetivo, personal e intransferible, que actualiza estéticamente en el *hinc et nunc* del contexto escénico» (p. 15). En este ejemplo expuesto vemos que la pasión que alberga la protagonista de la canción es la misma que la que guarda la Marquesona; son dos mujeres que sienten y padecen, pero no se hunden. Aunque sí hay una sustancial diferencia entre la mujer de la letra de la canción, en la que esta es llamada por el hombre, y la Marquesona, quien no se calla ni se empequeñece por nadie, ni siquiera por el hombre que quiere: ella es tenaz y consigue no solo seguir hacia delante con su vida sino convertir su dolor en arte, y con esto su independencia económica.

3. ¿Quién no puede soñar despierto?

Desde el principio la Marquesona da a entender algo crucial en su vida, cuyo significado es muy importante para esta historia, pues sabe por experiencia que a las personas como ella –obreras y gitanas– no se les permite tener sueños entendidos como aspiraciones. Y es que, a pesar de haber tenido éxito en lo laboral, la Marquesona entiende que no puede permitirse soñar despierta, puesto que tiene que mantener ella sola a su familia.

La canción “La Marquesona” (zambra)⁸ es una pieza determinante para entender su historia, pues esta canción es la que elige para culminar su larga, exitosa y agitada trayectoria profesional que le ha conferido esa identidad que tanto le ha costado y tanto la ha honrado. Dice así:

*Nació la gitana
en tierra andaluza,
morena y serrana,
al son de un cantar.*

⁶Es posible que el nombre de la Marquesona emule la tradición que relata Félix Grande: «En realidad, esos títulos nobiliarios (“condes”, “duques”) eran falsificados o comprados a poseedores desconocidos y remotos, y aquellas peregrinaciones a Roma o Compostela no eran sino enmascaramientos para ser tolerados en las tierras de la Europa cristiana» (Grande, 1997, p. 34).

⁷En una conversación entre Rosa y la Marquesona, la primera dice: «Siempre igual, los sueños se acaban a lo mejor»; y la madre contesta teniendo muy clara su posición: «Lo malo es... soñar... despierta».

⁸Como se ha señalado, la letra es de Álvarez Leiva, Peña Fernández y Mauricio Torres, y la música, de Manuel Naranjo.

*Su cuna fue el suelo,
su manto, las flores
y el azul del cielo
fue su despertar.*

*Vivió con pobreza
al lao de los pollos,
pero su pureza
jamás la obligó.*

*Amó con delirio
y aquellos amores
fueron el martirio
que nunca olvidó.*

*Gitana,
la que su pena va cantando
y el amor va despertando
con dolor de pasión.*

*Mocita,
como las flores de bonita,
cuando tú cantas al son del bordón
llora mi corazón.*

*Gitana,
que errante camina
como golondrina
que el nido perdió.*

*Guitarra que llora,
rosa trepadora
que al viento volvió.*

*La luz en sus ojos
al mundo hechizaba,
y cuando cantaba
lloraba su voz.*

*Del arte gitano
fue la soberana
y tuvo en su mano
cuanto deseó.*

*Dinero y honores
todos le ofrecían,
pero en sus dolores
nadie reparó.*



*Y la gitanilla
a solas lloraba
pensando en el hombre
a quién tanto amó.*

*Gitana,
la que su pena va cantando
y el amor va despertando
con dolor de pasión, etc.*⁹

En la escena del espectáculo flamenco sobre el precario tablao en el centro del ruedo se ve el perjuicio que la sociedad del momento depara a los gitanos españoles, que son tratados como parte del circo de la feria. El público disfruta de ese doble cruel espectáculo. Eusebio Fernández Ardavín muestra el trato estereotipado que se le da a los gitanos de la época, engrana los usos y las costumbres de la España privilegiada hacia la que no lo es. Los une dentro de la misma escena, a unos como parte del espectáculo y a otros como los que pueden permitirse la seguridad y la comodidad de pagarles y de disfrutar verlos sufrir, ya no solo con el espectáculo musical sino con el riesgo que corren sus vidas. Los gitanos, acentuando la faceta de nómadas¹⁰, consiguen huir de ese circo montado para que ellos sean, una vez más, parte de la función. Grande recuerda que:

las primeras tribus gitanas llegarían a la Península Ibérica [...] en enero de 1425, Alfonso V el Magnánimo ordena a las autoridades de la Corona de Aragón no poner impedimento alguno, durante tres meses a partir de la fecha de su firma, a Juan de Egipto Menor ni a las gentes por él mandadas [...] El 9 de junio de 1447, en Barcelona, doña María de Castilla, lugar teniente de su marido, el rey Alfonso V de Aragón, extiende salvoconductos a favor de Andrés “duque de Egipto Menor” y de Pedro, Martín y Tomás “condes de Egipto”, para que puedan peregrinar por tierras españolas [...] Durante escasas décadas, estos gitanos transitarán por las tierras de Iberia entre el beneplácito de los poderosos y la curiosidad de los ciudadanos y campesinos españoles (Grande, 1997, p. 34)

Un espectador después de haberla visto actuar no puede evitar decir: «-Por un momento me he creído estudiante». Es capaz de hacer nómada del tiempo al espectador, de transportarlo a otra época en la cual tenía otras emociones, donde aprendía y vivía experiencias inolvidables de la etapa estudiantil, vivencia de la que ella nunca pudo formar parte debido a las circunstancias que ser mujer y pertenecer a un estrato social más bajo le deparaban. Sin importar la edad, y siendo esto algo poco común, teniendo en cuenta, además, su género y su etnia, la Marquesona sigue siendo una distinguida artista. De igual manera, presume de su pasado como artista «-Me ofrecieron un contrato en blanco pa Inglaterra»-, mostrando sin complejos su orgullo. Uno de los admiradores rápidamente recuerda: «-Cierto, se publicó la anécdota en los periódicos», en la que decía: «Si me quiere ver bailar que venga Eduardo VII y lo vea, que yo le pago el tren¹¹».

Félix Grande, en *El flamenco y los gitanos españoles* (1997), declara que la música tradicional andaluza es «una de las músicas más bellas de la Tierra», «llenas de consuelo y de desconsuelo»,

⁹Recuperado de <https://youtu.be/S1hbW9ALdfM?si=T7GN7y10UgrZnPCx> (3'53”).

¹⁰Los grupos de cante flamenco y de copla se movían por todo el país, y desde el principio y hasta el final de la película se reitera en la particularidad y peculiaridad del carácter nómada de los gitanos, «el conocimiento de las diversas influencias musicales se les adscribe a los gitanos bravíos (es decir, nómadas) que finalmente dieron lugar al nacimiento de flamenco en la tierra andaluza» (Gamella et al., 2011, p. 3)

¹¹Eduardo VII fue monarca del Reino Unido desde el enero de 1901 hasta mayo de 1910: con esta alusión, la historia filmada se acerca al contexto socio-histórico de aquel momento.

expone respecto a la voz del flamenco lo siguiente: «es la voz del dolor y a la vez la voz de la resistencia, nos relata la pena y la arrogancia de una marginación que acabó transformada en una obra de arte» (Grande, 1997, p. 33).

4. La identidad flamenca

Julio de Mendoza, que fue amante de la Marquesona, le dice a esta: «¿Qué voy a pensar? ¿Qué estás más flamenca¹² y más graciosa... Más guapa que nunca!». Y ella, dándole por sentado, contesta: «El traje que más me favorece», ya que con su trayectoria profesional y personal, sabe muy bien cuál es el traje que mejor le queda, el que le aporta su identidad de flamenca reconocida y alabada por el público, ese público heterogéneo que la ve como ella quiere ser vista y entendida. Como apunta Mercer, «la emoción lleva a la identidad, especialmente cuando es grupal se tiende a experimentar con más intensidad. Compartiendo cultura, interacción e intereses se construyen nuevas estructuras sociales» (cit. por Dirkx, 2021, p. 3).

En cuanto a las demás mujeres que tienen como medio de vida el flamenco, está la Venus de Azúcar, que no cesa de decir: «Reclama, reclama»: quiere que el número de espectadores sea mayor para que sus ingresos aumenten. Demuestra que conoce el efecto del reclamo, pero no entiende bien cómo funciona la publicidad, un trabajo que hay que pagar, y ella no lo hace, porque no está familiarizada con el proceso, o bien lo rechaza. Su personaje, aun siendo de una comicidad muy estereotipada, tiene un carácter innovador y ambicioso dentro de su contexto. También, Lolilla, la otra joven gitana del grupo flamenco, es la fan incondicional de la Marquesona, a la que tiene como referencia para su carrera artística; siempre le recuerda a Carmen quién es y su valía: es un personaje que muestra un apoyo fiel a la Marquesona en los momentos más difíciles.

En esta historia se observa que el gitano artista no deja de ser artista nunca, fuera de esa opción la sociedad le permite pocas cosas dignas relacionadas con el trabajo. El arte es lo que le dignifica y le da una identidad que le hace merecedor de la admiración del público, de otras clases sociales e, incluso, otra etnia, la que parece que les aporta más valor por el poder que tiene dentro del país, la española. Henri Tajfel (1981), psicólogo social británico, introdujo el concepto de «identidad social»:

Por muy rica y compleja que sea la imagen que los individuos tienen de sí mismos en relación con el mundo físico y social que les rodea, algunos de los aspectos de esa idea son aportados por la pertenencia a ciertos grupos o categorías sociales (...) la identidad social es el conocimiento de pertenecer a determinados grupos sociales junto a la significación emocional y el valor que tiene dicha pertenencia (p. 255).

Asimismo, en su vida personal, fuera del trabajo, sigue siendo artista: es artista por encima de todo, tiene que serlo para poder sobrevivir en ese mundo hostil. Esa identidad de artista la acerca de alguna forma a las personas con más privilegios, la aproxima a aquellos por los que quiere ser aceptada.

Aunque elegir este medio de subsistencia no era un camino de rosas, más bien lo contrario. La escena en la que se representa la actuación que realizan en la feria de Gualerna es un espectáculo que pone el broche de cierre a la corrida de toros, donde todo el cuadro flamenco se sube a un reducido tablado, alzado en el centro de la plaza, en el que la Marquesona baila en un minúsculo

¹²Como señala Blas Vega, «al principio se les llamaba “flamencos” exclusivamente a los gitanos residentes en Andalucía y la conexión directa con la música no apareció hasta el siglo XIX cuando se formaron los cafés cantantes, a partir del 1847 en Sevilla. Empezó la fusión flamenca entre los gitanos y los andaluces en general, haciéndose más ambicioso y elaborado, pero siempre sin perder la esencia» (cit. por Dirkx, 2021, p. 3).



espacio. El espectáculo queda interrumpido antes de finalizar por la entrada de unos toros – provocada por el afán de publicidad de una compañera del grupo ávida de fama e inconsciente del peligro– en el ruedo donde ellos están. El riesgo que corren desde que se suben a ese tablao evidencia las dificultades que se les pone a los gitanos a la hora de trabajar. Como dice Félix Grande (1997), «en ningún lugar de la tierra han disfrutado los gitanos de una vida apacible, y tampoco en España» (p. 33). Sobre la independencia de la mujer gitana, hay una escena en la que Montesinos llama gorda a la Marquesona y ella, hábilmente, contesta: «–No estoy gorda, estoy hinchá de triunfo», dándole una respuesta satírica a la vez que representativa de su concepto de triunfo como mujer flamenca reconocida en el país.

5. Las clases sociales y el poder

En esta historia los hombres con dinero representan un tipo de poder diferente al que representa la Marquesona¹³. En ella los hombres reflejan el poder que confiere el dinero, como en el caso del supuesto hijo ilegítimo, cuya riqueza quiere compartir –por interés hacia Rosa– con el hombre que dice que le dio su apellido, el guitarrista del grupo flamenco que acompaña a la Marquesona, y con el propio grupo. Mas cuando queda al descubierto que no es su padre biológico, este les deja otra vez en la pobreza. Así el poder económico queda siempre en manos del hombre con dinero, en este caso el novio y el padre. Como dice Díez (1984), «en unas sociedades donde se considera que el varón es quien debe aportar el sustento, el mantenimiento de una familia es muy difícil para los individuos de clase social más baja, que se ven limitados económicamente para mantenerla» (p. 83).

La diferencia entre clases sociales es el punto central de la narración, los diálogos son los principales portadores en la función de remarcar esa diferencia y las consecuencias de formar parte de una o de otra para poder elegir el camino que individualmente se quiera seguir.

La precariedad en la que vivía la clase obrera queda reflejada en un diálogo de la película. «–¿Que no suena mi nombre en España?», se pregunta irónicamente Montesinos. «–Porque llevas media vía comerciando con el apellido y a todos los niños sin pares los reconocías tú por siete duros. ¿No ves que to se sabe?», tercia la Marquesona. «–A orgullo lo tengo. ¿No es una vergüenza que una criatura llegue a los veinte años sin apellido paterno? Pues yo se lo doy a to el que me lo compre... ¡pa lo que a mí me sirve!», replica él.

De nuevo vemos en escena esa comercialización de paternidades, es decir, se muestra a los hijos en pos de identidades, e incluso falsas identidades. Es revelador ver que alguien compra el apellido de un supuesto padre, evidenciando que es fundamental tener un apellido paterno para poder después seguir con su vida; la significación del nombre del padre, aunque este esté ausente, sirve más para entrar con cierta seguridad ante la sociedad en la etapa adulta que el hecho de conocer con certeza si era o no el padre verdadero, quedando expuesto que el padre real no importa tanto como tener un apellido paterno.

Otro aspecto a tener en cuenta es el que ofrece el verdadero padre de Eduardo cuando se hace pasar por su propio mayordomo con una doble intención: quiere controlar a los invitados y no quiere que los objetos valiosos sean robados por Montesinos. No se fía de estos invitados, desconfía porque son pobres y en su mente solo los pobres pueden robarle: de nuevo, el clasismo no se encubre para el espectador. Clasismo que también se observa cuando le parece hilarante ser el criado de su propia casa: «–La tribu en mi palacio y yo de administrador», llega a comentar seguido de unas carcajadas de sus amigos en el bar.

¹³Aquí lo encarnan Julio Mendoza y Eduardo, los principales personajes masculinos de la película.

En las escenas de la cena y el desayuno se insiste en la diferenciación de clases sociales¹⁴, hay un claro ejemplo en el momento en el que los gitanos se quejan de la comida que les sirven, exquisiteces a las que no están acostumbrados –carne cruda, almíbar, té...– y exigen su café y pan migao habituales. El plano durante la cena en el que uno de ellos se saca la navaja del bolsillo para partir la comida es totalmente esclarecedor de su cotidianidad, tan ajena a la presente.

Igualmente, la escena en la que la Venus de Azúcar está lavando en un barreño en el interior de la casa la ropa blanca y tendiéndola dentro, en vez de tenderla en la terraza, como le dice la chica del servicio, es otra de las señales que determinan que la disparidad de clases sociales es el tema principal de esta película. «–La ropa blanca al sol se pone morena», replica la Venus de Azúcar a la joven cuando esta le dice que por qué no tiende en la terraza: con esto muestra un conocimiento de usos y trucos domésticos que solo los de su clase han adquirido por el aprendizaje de la práctica.

6. La voluntad y los hijos no reconocidos

Luchy Soto Muñoz¹⁵ interpreta a Rosa, la hija que la Marquesona tuvo 20 años atrás. El *Diccionario panhispánico del español jurídico* recoge que hijo ilegítimo es el «hijo nacido fuera del matrimonio, de padres que en el momento de concebirlo no podían casarse por algún impedimento». De modo que Rosa es un ejemplo claro de hija ilegítima. Rosa no entiende la situación porque se le han ocultado cosas, la madre la ha protegido en exceso, y el padre ha estado totalmente ausente; como resultado, la joven no tiene las herramientas suficientes para defenderse o imponer criterio propio y así lo asume ella misma cuando dice: «–Yo no tengo voluntad».

¿Qué es para Rosa tener voluntad, ser capaz de hacer, ser capaz de elegir? El gran problema de Rosa, la hija sin padre en funciones, tiene que ver más con el miedo a la responsabilidad. Tener voluntad implica ser responsable de algo que puede salir bien o no y ella prefiere optar por no elegir, por dejarse llevar y que otros decidan, ya que ella misma no puede soportar tanto peso, porque ¿hasta dónde podría aguantar con esa incertidumbre que su posición social y su condición de ser mujer le depara? No obstante, posee más voluntad de lo que quiere mostrar en sus decisiones, quizá por no perder su identidad de mujer dócil que no causa problemas en sus relaciones. Ella decide quedarse con Eduardo, no seguir rodando y romper con su identidad de gitana nómada.

Rosa escenifica lo que una mujer con sus características puede decidir, hacer o rehacer en su vida, y ante su confesa carencia de voluntad, esconde otra voluntad más tenaz e invisible a simple vista, la de aspirar a sobrevivir a un mundo distinto que el que la ha cobijado hasta el momento, y la de enamorarse de alguien de diferente clase social.

Cuando Rosa se entera de que su madre ha recibido de Eduardo 5.000 duros por quedarse con ella, alarmada, dice: «–¿Que me vendes?»; y le responde la Marquesona: «–Ea, para que no tengas remordimientos por haber abandonado a tu madre». Es aquí cuando se inicia el alejamiento entre ambas.

En este caso, la hija no comprende que su madre al venderla le compra una vida donde podrá pertenecer a una familia amparada por un hombre que le otorgue la dignidad que otro hombre,

¹⁴Los huéspedes no se adaptan a las comodidades del palacio. Además de las múltiples quejas de la comida, los hombres roban los platos de exposición, el joven roba unas cruces conmemorativas y luego se las pone al “padre adoptivo”, Silverio Montesinos, que está completamente borracho. De igual manera, el padre de Eduardo, también se refiere a ellos como tribu y como tifus.

¹⁵Luchy Soto Muñoz, que hizo su debut en el cine a los 14 años con la película *La bien pagada* (1933), también de Eusebio Fernández Ardavín, tiene 21 años cuando interpreta a Rosa: su edad real y la del personaje que interpreta (20) concuerdan a la perfección.



su padre natural, no le dio, y a quien por una mezcla de orgullo herido y amor propio no quiere que pertenezca.

Ser comprada y la pelea enfrentada entre su novio y su padre, a causa de esta compra, muestra la inmensa nulidad de poder que tiene la joven por el hecho de ser hija ilegítima. No es nadie, porque nadie más que otra mujer le ha dado el apellido, y eso significa ser nadie en aquella época, sin embargo, aunque ella no le da importancia al apellido en sí, quiere comenzar una nueva vida junto a Eduardo, si bien, en el fondo no desea renunciar a su pasado porque eso sería perder su identidad.

Durante la mayor parte de la película no se dice explícitamente quien es el padre de Rosa. La Marquesona la ha criado y cuidado por dos décadas y siempre ha evitado informar a nadie de la identidad del padre de su hija. Se concluye que la figura del hijo ilegítimo era algo habitual dentro de la España de aquella época. Incluso muchos de ellos al quedar huérfanos de madre eran criados por algún otro miembro de la familia¹⁶. Paralelismo, con la vida real de la actriz protagonista, el que plantea Eduardo Fernández Ardavín, pues Pastora Imperio también le dio sus apellidos a su hija, Rosario Imperio que, concebida fuera del matrimonio, no recibió los apellidos del padre¹⁷.

7. Resolución

«-Mamá, sé buena», le dice a su madre; y mirando a su padre: «-¡Y tú, a explicarte!». Con estas palabras se acerca el final de la película, dejando un buen resumen de lo que ser la mujer en una relación en aquella época puede significar. Así se deduce porque en las palabras de Rosa se observa la culpabilidad social que, contextualmente, recae sobre las mujeres: ese «sé buena» implica que debe ser permisiva; también la laxitud que se les permite a los hombres: su madre tiene que cambiar, mientras que su padre solo tiene que explicarse. Ellos tienen el poder también en la palabra.

Especulan con el nombre de la Marquesona¹⁸ –que da título a la película, y que se oye constantemente dentro de los diálogos– al verlo en el cartel anunciador del Corral de la Posada del Farolillo, después de tanto tiempo sin saber de ella y siendo ya una artista que consideran mayor para seguir estando en los tablaos flamencos. Su nombre despierta interés, y es utilizado como reclamo para darle el título a la ficción; también como reclamo dentro de ella, como se ve reflejado durante la película por el furor que causa su llegada y su actuación. Una vez se ponen las cartas sobre la mesa –se sabe quién es el padre de Rosa, que Eduardo no es el hijo de Montesinos y que quiere quedarse junto a Rosa–, al grupo de artistas solo les queda rodar y rodar junto a la Marquesona: no hay otro medio ni camino más que seguir subsistiendo con el flamenco.

Antes de salir al escenario donde dará su última actuación, la Marquesona se despide de todos y le dedica buenas palabras a su equipo, a su familia no biológica. En el diálogo que nutre esta despedida, Machuca pregunta cuando ella da dinero a los hombres con los que trabaja: «-Pero Carmen, ¿te has vuelto loca?», espeta el compañero cuando ella le da dinero a los hombres con los que trabaja; su respuesta es la siguiente: «-¿A qué viene esto ahora?», y ella contesta: «-Porque somos mortales y no sabemos qué va a pasar esta noche». Lo dice porque siente que esa

¹⁶En el drama lírico *El gato montés* (1935), dirigido por Rosario Pi, hay dos gitanos huérfanos, Soleá y Juanillo, que han sido criados no por sus padres sino por su tío. En la película *¡Centinela, alerta!* (Jean Grémillon, 1936), Candelas es una huérfana recogida por su tía.

¹⁷Rosario Gómez Rojas, bautizada con el mismo nombre que su abuela materna, nació el 9 de abril de 1920. Su padre biológico fue don Fernando Sebastián de Borbón y Madán, duque de Dúrcal, pero no tuvo su apellido y Pastora crió a Rosario sin su ayuda: fue Rafael Gómez Ortega, el torero, que por entonces era marido de Pastora, quien le dio el suyo. Rosario fue también actriz y murió en Madrid el 20 de agosto de 2010 (Lucía, 2019, p. 1).

¹⁸Carmen, el nombre de pila del personaje, apenas se escucha en el largometraje.

noche puede ser el momento en que deje de existir. Dejar de ser la artista es al mismo tiempo la anunciación de su muerte, de la muerte de la Marquesona.

«-Ven acá lucero», la Marquesona le da un manojo de billetes a Lolilla y le dice: «-Esto te lo doy por bonita y por inocente», y la chica pregunta: «-¿Tanto dinero?». La Marquesona no lo dice, pero el espectador sabe que es el dinero que le dio Eduardo cuando ella le entregó a su hija. La nobleza y altruismo de Carmen, la Marquesona, queda aquí reflejada.

8. Conclusiones

La música marca el tiempo y el espacio en toda la película. En una escena en particular, la música extradiegética es la pieza narrativa clave, en la que después de actuar en la plaza de toros, los personajes que forman el grupo artístico corren por la cuesta, y mientras huyen, momento que parece pertenecer al mundo de los niños asustados y que al mismo tiempo corren entre risas como si hubieran sido cogidos haciendo trastadas delante de sus padres, distante del de unos adultos que en realidad lo que merecen es tener amparo.

En la película analizada hay dos grupos de personajes principales: el de los ricos -formado por Eduardo, su padre y Julio- y el de los gitanos -la Marquesona, su grupo musical y Rosa-. Estos grupos claramente diferenciados están unidos por la matriarca y por el flamenco. Las diferencias socioeconómicas están presentes a lo largo de toda la obra como ya se ha expuesto en el trabajo. El largometraje de Fernández Ardeván sirve como un ejemplo ficticio de las siguientes realidades: de las madres solteras (Carmen), de los hijos ilegítimos (Rosa), de los padres ausentes (Julio Mendoza) y de los que no eran padres pero daban su apellido por dinero (Silverio Montesinos), evidenciando que las madres y los hijos son los que sufren más debido a la precariedad en la que viven.

Las costumbres gitanas-flamencas hacen partícipes al espectador de varias constantes: las flores no solo están en el pelo o en los decorados, también se encuentran en los vestidos, los tablaos y sus características, el carro que es su modo de viajar y los instrumentos como la guitarra o las palmas que están presentes en casi todas las escenas.

Finalmente, al menos en cuanto a lo que el amor se refiere, la historia termina con un *audentis fortuna iuvat*, final estereotípico en el cine de la época y que nada tiene que ver con la dura realidad para los gitanos en general y para las mujeres gitanas en los años 40.

Bibliografía

- BLAS VEGA, José (1987). *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid, Cinterco.
- DÍEZ MEDRANO, Juan (1984). Reflexiones teóricas sobre la evolución de la ilegitimidad en Europa (1945-1984). *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 27., pp. 79-106.
- Dirkx, Amber Judit (2021). La identidad flamenca. *REIDOCREA*, 10 (21), pp.1-9.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier y GALLARDO-SABORIDO, Emilio José (2022). Literatura, música flamenca y artes escénicas: comparatismo interdisciplinar y traducción de códigos. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 11, pp. 9-16; <https://doi.org/10.14201/1616202111916>.
- GAMELLA, Juan Francisco; FERNÁNDEZ, Cayetano; NIETO, Magdalena y ADIEGO, Ignasi-Xavier (2011). La agonía de una lengua. Lo que queda del caló en el habla de los gitanos (parte I): métodos, fuentes y resultados generales. *Gazeta de Antropología*, 27 (2), p. 39.
- GRANDE, Félix (1999). El flamenco y los gitanos españoles. *O Tchatchipen: lil ada trin tchona rodipen romani - Revista trimestral de investigación gitana*, n.º 28. Instituto Romanó de Servicios Sociales



y Culturales, pp. 33-36; <https://www.unionromani.org/tchatchionline/pdf/02808esp.pdf#view=Fit>.

LUCÍA OLMOS, Eusebio (2019). Historias ocultas de los Borbones: Rosario Gómez (la Borbona). *La pajarera MAGAZINE*; <https://n9.cl/bci7f>.

MARTÍNEZ DEL BAÑO, Benito (2020). La huella del flamenco en el primer cine español. *Revista de investigación sobre flamenco “La madrugá”*, n.º 17, pp. 179-196; DOI: <https://doi.org/10.6018/flamenco.460701>.

MERCER, Jonathan (2014). Feeling Like a State: Social Emotion and Identity. *International Theory* 6 (3), 515-535; DOI: <https://doi.org/10.1017/S1752971914000244>.

TAJFEL, Henri (1981). *Human groups and social categories*. Cambridge: Cambridge University Press.